
ARTYKUŁY

PAULINA OLECHOWSKA

ORCID: 0000-0002-6110-6656

Uniwersytet Szczeciński

paulina.olechowska@usz.edu.pl

Krytyka artystyczna
(sztuki teatralne, plastyczne, muzyczne i estradowe)
w dodatku *Życie i Kultura* dziennika *Głos Szczeciński*
(1951–1956)

Część I

Artysta – to bojownik, który przy pomocy środków artystycznych walczy o to samo, o co górnik walczy kilofem, chłop traktorem, inżynier projektem – o socjalizm.

B. Kos, „Stół i nożyce”, *Życie i Kultura* 25 (1953): 3.

Słowa kluczowe: krytyka artystyczna, realizm socjalistyczny w sztuce, prasa w PRL, *Głos Szczeciński*, *Życie i Kultura*, kultura w Szczecinie

Keywords: art criticism, socialist realism in art, the press in the People’s Republic of Poland, *Głos Szczeciński*, “Life and Culture”, culture in Szczecin

Władza komunistyczna wyznaczała prasie istotną rolę w zakresie politycznego oddziaływania. W okresie stalinizmu czasopisma społeczno-kulturalne stanowiły podstawowy instrument kształtowania świadomości społecznej¹.

¹ Tomasz Mielczarek, *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”*. *Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL* (Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003).

W przekazanym w 1945 roku polskim władzom Szczecinie PPR nie dysponowała własnym organem prasowym², dopiero 19 czerwca 1947 roku ukazała się szczecińska mutacja wydawanego w Warszawie przez KC PPR *Głosu Ludu* – *Szczeciński Głos Ludu* – *Organ Komitetu Okręgowego PPR*³, który jako odrębny regionalny dziennik, *Głos Szczeciński* (dalej: GS), zaczął być wydawany od 31 marca 1949 roku⁴. W styczniu 1949 roku w Szczecinie odbył się zjazd ZZLP⁵, na którym „realizmu socjalistycznego wprawdzie nie zadekretowano, ale który przyjmuje się umownie jako cezurę inicjalną”⁶ tego okresu⁷. Oficjalnie wprowadzenie w polskiej sztuce socrealizmu nastąpiło w czerwcu 1950 roku, podczas V Walnego Zjazdu ZLP w Warszawie – pisarze w dołączonej do zmienionego statutu preambule określili się jako „czołowy oddział pracowników kultury Państwa Ludowego, państwa budującego socjalizm”⁸. Jak podkreślił Krzysztof Woźniakowski, „propagowana wówczas bez administracyjnych nacisków doktryna [realnego socjalizmu – P.O.] została wówczas wywindowana na piedestał oficjalnej i jedynej estetyki ZLP”⁹.

Definicja realnego socjalizmu/ socrealizmu nie jest jednoznaczna¹⁰. Przyjmuje się, że jest to jednocześnie doktryna i praktyka twórcza (paradygmat kulturowy) w literaturze i sztuce, która po 1949 roku była obowiązującą w Polsce wykładnią

² Jerzy Myśliński, „Prasa Polskiej Partii Robotniczej (1944–1948)”, *Materiały i Studia z Najnowszej Historii Polski* 2 (1965): 119–126.

³ Kazimierz Kozłowski, „Środki masowego przekazu w Szczecinie w latach 1945–1990”, w: *Słowem i piórem*, red. Tadeusz Białecki (Szczecin: Stowarzyszenie Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej. Oddział w Szczecinie, 1996), 17–32.

⁴ Eryk Krasucki, „Początki *Głosu Szczecińskiego* w świetle dokumentów z lipca 1947 roku”, *Przełom Zachodniopomorski* 3 (2005): 155–166.

⁵ Od 1949 r. nastąpiła zmiana nazwy na ZLP.

⁶ Paweł Knap, „Wprowadzenie”, w: *Wokół zjazdu szczecińskiego 1949 r.*, red. Paweł Knap (Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział Szczecin, 2016), 7.

⁷ Warto nadmienić, że Włodzimierz Sokorski, Minister Kultury i Sztuki w latach 1952–1956, za punkt wyjścia polityki kulturalnej w procesie budowania socjalizmu uznał wystąpienie prezydenta Bolesława Bieruta, ogłoszone w listopadzie 1947 r. z okazji uruchomienia regionalnej rozgłośni Polskiego Radia we Wrocławiu. Więcej w: Włodzimierz Sokorski, *Czas, który nie mija* (Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980), 18; Wojciech Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1991), 66–67.

⁸ Justyna Błażejowska, „Czołowy oddział pracowników kultury”, *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 3 (2011): 39.

⁹ Krzysztof Woźniakowski, *Między ubezwłasnowolnieniem a opozycją: Związek Literatów Polskich w latach 1949–1959* (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990), 37.

¹⁰ Por. Adam Mazurkiewicz, *Polska literatura socrealistyczna* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020), 71–80.

tw. sztuki zaangażowanej, będącej ideowym i propagandowym narzędziem partii komunistycznej. Socrealistyczny program nie zawierał spójnych idei, tworzył „wizję »nowej formy«, mając jednak na myśli powrót do dawnych, XIX-wiecznych estetyk”¹¹. Swoistego rodzaju socrealistyczne sugestie (m.in. wizja świata zgodna z tezami marksizmu, komunikatywność i realizm formy, dominacja tematyki pracy, pozytywna wizja przyszłości, antyindywidualizm, apologia ruchu robotniczego), nie zaś dyrektywy, powodowały, że nurt ten odgrywał instrumentalną rolę – był sprawdzianem ideologicznej poprawności oraz barometrem uległości twórców wobec partii. Stał się głównym instrumentem kontroli politycznej w budowie totalitaryzmu w Polsce, jak i fundamentem partyjnej polityki kulturalnej PRL początku lat 50. Według założeń polityka ta była częścią i warunkiem powodzenia rewolucji politycznej, kultura podlegała ideologizacji. Jak podkreśla Sebastian Ligarski, „kultura oparta została na czterech filarach: ideologicznym, socjalistycznym, narodowym i dekomercyjnym”¹².

W badanych latach 1951–1956 polityka kulturalna władz komunistycznych dzieliła się na dwa etapy: pierwszy obejmuje obligatoryjność socrealizmu we wszystkich dziedzinach życia kulturalnego, kolejny okres zamyka przełom lat 1954 i 1955, gdy dało się odczuć nadchodzące zmiany związane z osłabieniem władzy, a tygodnik przestał się ukazywać wraz z końcem okresu tzw. odwilży – cały rok 1955 i przełom lat 1956 i 1957. W tych etapach władza komunistyczna podejmowała działania mające na celu umasowienie kultury i popularyzację socrealizmu w całym społeczeństwie – zadania te realizowały zmonopolizowane przez państwo media (prasa i radio). Ograniczenie swobody ich działania następowało przede wszystkim dzięki dwóm mechanizmom: uzależniającego od aparatu partyjnego modelu organizacji prasy (dot. kwestii wydawniczych i personalnych) oraz prewencyjnej kontroli cenzorskiej i sterowaniu zawartością treści przez aparat partyjny¹³.

Poza tygodnikiem *Życie i Kultura* (dalej: *ŻiK*) w opisywanych latach w Szczecinie nie ukazywał się periodyk publicystyczny (w kwietniu 1948 r. zamknięto *Szczecin*¹⁴, co według Tadeusza Białeckiego „odbiło się niewątpliwie ujemnie

¹¹ Karolina Zychowicz, „Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955”, *Studia i Materiały Lubelskie* 20 (2017): 26.

¹² Sebastian Ligarski, „Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989”, *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (2014): 51.

¹³ Por. Jerzy Drygalski, Jacek Kwaśniewski, *(Nie)realny socjalizm* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992), 224–305.

¹⁴ W kolejnych latach periodyk zmieniał podtytuł na *Tygodnik Miasta Morskiego*, *Tygodnik Pomorza Zachodniego* oraz *Tygodnik Wybrzeża*. Więcej w: Elżbieta Polakowska, „Tygodnik *Szczecin*

na aktywności kulturalnej szczecińskiego środowiska”¹⁵), tematyka kulturalna była obecna w czytelnikowskim dzienniku, *Kurierze Szczecińskim*, w postaci ukazującej się w latach 1946–1949 kolumny „Raz na tydzień. Dodatek Kulturalny”. W partyjnym GS pierwszy samoistny (z odrębną numeracją), cotygodniowy dodatek społeczno-kulturalny *ŻiK*¹⁶, ukazał się 7 kwietnia 1951 roku¹⁷ (poprzedziły go rubryki „Kronika kulturalna”, później „Kultura i Sztuka” oraz „Kultura i Życie”). Tygodnik realizował nowy model prasy, opartej na „(...) starej niezmiennej leninowskiej zasadzie – prasa jako organ partii, jej tuba”¹⁸. W pierwszym numerze *ŻiK* redakcja informowała, że periodyk powstał z inicjatywy czytelników, którzy oczekiwali więcej treści kulturalnych oraz naukowych. Idea powstania pisma została pozytywnie przyjęta przez „przedstawicieli inteligencji twórczej”: „(...) musi on być jak najbardziej popularny, musi jak najbardziej zaspokajać i pobudzać potrzeby i zainteresowania kulturalne szerokich rzeczy ludzi pracy naszego województwa, musi on stać się jeszcze jednym orężem ideologicznym w naszej walce o pokój, postęp i socjalizm”¹⁹.

W latach 1951–1956 na łamach GS ukazało się 279 numerów tygodnika, a istotną część jego zawartości stanowiła krytyka artystyczna²⁰ – łącznie ukazało

1946–1949”, *Bibliotekarz Zachodniopomorski*, 2–3 (1989): 20; Feliks Jordan, „Od *Pioniera Szczecińskiego* do *Tygodnika Wybrzeża*”, *Rocznik – Informator Pomorza Zachodniego* 2 (1948): 204.

¹⁵ Tadeusz Bialecki, „Początki czasopiśmiennictwa polskiego na Pomorzu Zachodnim (1945–1956)”, w: *Ciągłość i zmiana. 70 lat mediów masowych na Pomorzu Zachodnim*, red. Jan Kania, Paulina Olechowska (Szczecin: Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, 2016), 16.

¹⁶ Zob. Feliks Jordan, Zbigniew Puchalski, „Prasa, kino, radio i telewizja”, w: *Pomorze Szczecińskie 1945–1965*, red. Edmund Dobrzycki, Henryk Lesiński, Zdzisław Łaski (Poznań–Szczecin: Wydawnictwo Poznańskie, 1967), 692–703.

¹⁷ Więcej na temat genezy pisma w: Paulina Olechowska, „Dodatek *Życie i Kultura* w *Głosie Szczecińskim* (1951–1956). Studium historyczno-prasoznawcze” [w opracowaniu redakcji czasopisma *Athenaeum.. Polskie Studia Politologiczne*].

¹⁸ Tomasz Mielczarek, „Kultura i polityka: kultura, życie umysłowe, media 1944–1989”, w: *Polski wiek XX*, t. 4, red. Krzysztof Persak, Paweł Machciewicz (Warszawa: Bellona i Muzeum Historii Polski, 2010), 264.

¹⁹ „Redakcja”, *ŻiK* 1 (1951): 3.

²⁰ Na łamach *ŻiK* ukazywały się typowe dla wypowiedzi prasowych tamtych lat formy publicystyczne, poza omawianą w artykule krytyką artystyczną poświęconą lokalnej kulturze publikowano również referaty kulturalne Ministra Kultury i Sztuki Włodzimierza Sokorskiego, wiceministrów resortu (Jana Wilczka i Stanisława Piotrowskiego), a także publicystów (Barbara Olszewska). Zobacz m.in. Włodzimierz Sokorski, „Polityka kulturalna w świetle tez przedjazdowych”, *ŻiK* 9 (1954): 1; Barbara Olszewska, „Kultura też wchodzi do obrachunku”, *ŻiK* 14 (1954): 1; Jan Wilczek, „Bogaty plon 10-letniej wymiany kulturalnej”, *ŻiK* 34 (1954): 1; Stanisław Piotrowski, „Nowe zadania”, *ŻiK* 18 (1955): 1; Włodzimierz Sokorski, „Partia – Sztuka – Życie”, *ŻiK* 26 (1955): 1; Włodzimierz Sokorski, „Problemy kultury w najbliższym pięcioleciu”, *ŻiK* 48 (1955): 1.

się 370 tekstów, czyli ponad 10% wszystkich publikacji pisma. Tematycznie dominowała krytyka literacka, przedmiotem opisu podzielonego na dwie części artykułu są sztuki dramatyczne (teatr) – część I, plastyczne oraz muzyczno-estradowe – część II²¹. Za główny cel badawczy przyjąłam tematyczny opis specyfiki lokalnej krytyki artystycznej ŻiK. Na podstawie analizy dyskursu wszystkich tekstów krytycznych poświęconych sztukom dramatycznym, plastycznym i muzycznym – wyodrębnionych analizą zawartości – wyodrębniłam główne klucze środków i działań propagandowych²². Podstawową bazą źródłową prezentowanych wyników badań jest literatura podmiotu (w dwóch częściach lista cytowanych tekstów prasowych krytyki artystycznej zawiera 79 pozycji), baza źródłowa literatury przedmiotu znajduje się w bibliografii obydwu części artykułu.

Krytyka teatralna

W latach 50. w Szczecinie funkcjonowały dwie sceny teatralne: Teatr Polski oraz Teatr Współczesny, które od 1952 roku działały w ramach PTD²³. Nadzór nad teatrami sprawował Wydział Propagandy, Oświaty i Kultury, później

²¹ Odrębnym, dotychczas niepodejmowanym w lokalnych badaniach medioznawczych, obszarem krytyki artystycznej jest krytyka medialna, na łamach tygodnika reprezentowana w postaci tekstów poświęconych Radiu Szczecin: Jerzy Drewnowski, „Nasze szczecińskie radio”, ŻiK 17 (1953): 1; Janusz Cegieła, „»Nad Odrą i Bałtykiem«”, ŻiK 41 (1953): 3; B. Kos, „Koncert »Nad Odrą i Bałtykiem« – czyli program radiowy na scenie”, ŻiK 16 (1954): 3; Kazimierz Błahij, „O »puszczonych oczkach« w »mikrofonowej sieci«”, ŻiK 43 (1953): 2–3; Kazimierz Błahij, „Eter jest cierpliwy, a słuchacz?”, ŻiK 12 (1954): 2–3; Jerzy Drewniowski, „Mówi wybrzeże”, ŻiK 2 (1955): 3.

²² W dotychczasowych badaniach szczecińskich mediów zagadnienia krytyki artystycznej (obejmującej sztuki dramatyczne, plastyczne i muzyczne) cząstkowo były podejmowane w opracowaniach: *Pionierskie lata kultury szczecińskiej. Materiały z sesji popularnonaukowej odbytej w Szczecinie 13 V i 28 X 1985 r.*, red. Kazimierz Kozłowski (Szczecin: Szczecińskie Towarzystwo Kultury, Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Miejskiego w Szczecinie, 1986); Kazimierz Kozłowski, *Kształtowanie się środowisk artystycznych w Szczecinie (1945–1959)* (Szczecin: Wojewódzka i Miejska Biblioteka Publiczna, 1983); Tadeusz Białecki, *Prasa Pomorza Szczecińskiego w latach 1945–1975* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Szczecinie, 1978); Anna Hannowa, „Teatr szczeciński i jego publiczność (lata 1950–1953)”, w: *Szczecin teatralny*, cz. 1: *Twórcy, przedstawienia, festiwale*, red. Leokadia Kaczyńska (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002), 9–19; Szymon Piotr Kubiak, *Daleko od Moskwy. Gérard Singer i sztuka zaangażowana* (Szczecin: Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2016); Paweł Szulc, *Propaganda stalinowska na Pomorzu Zachodnim* (Szczecin, IPN Szczecin, 2015).

²³ Więcej na temat szczecińskich teatrów w: *Teatry Dramatyczne w Szczecinie 1945–1965*, red. Danuta Piotrowska (Poznań: Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW Prasa, 1965); Zdzisław Sośnicki, *40 lat teatrów dramatycznych Szczecina* (Szczecin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1985).

przemianowany na Wydział Propagandy i Agitacji KW PZPR w Szczecinie. Zapadały tam wszystkie decyzje w zakresie programów, repertuarów, zespołów artystycznych czy realizowanych akcji, włącznie z obsadą kierownictwa, organizacją narad kulturalnych oraz sporządzeniem ocen działalności. Jak podkreśla Marzena Szulc, sprawy artystów sztuk dramatycznych najczęściej były stawiane na porządku dziennym posiedzeń egzekutywy KW PZPR²⁴.

Wśród wszystkich tekstów krytycznych (poza literaturą) tygodnik kulturalny *ŻiK* najwięcej uwag poświęcał teatrowi. Głównym krytykiem teatralnym tygodnika był Walerian Lachnitt, absolwent filozofii i polonistyki na UJ (1936), debiutował recenzjami literackimi i artykułami popularnonaukowymi w latach 30. w takich pismach, jak *Kultura*, *Kurier Literacko-Naukowy*, *Trybuna Literacka*. Podczas wojny był internowany na Węgrzech, w niemieckich obozach jenieckich (m.in. Kaisersteinbruch czy Villingen) prowadził amatorski teatr²⁵. W 1946 roku wrócił do Polski, od maja 1946 roku pracował w Dziale Artystycznym Radia Szczecin jako naczelnik Wydziału Programowego, do 1949 roku był kierownikiem Działu Literackiego²⁶. Współpracował z redakcjami lokalnych pism, m.in.: *Szczecinem* i *Tygodnikiem Wybrzeża*²⁷. W latach 1950–1952 był dyrektorem Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Szczecinie, w 1952 roku został kierownikiem literackim PTD w Szczecinie; w 1955 roku opuścił Szczecin i objął funkcję kierownika literackiego Teatru Wybrzeże, w kolejnych latach kierował zaś działającą w ramach teatru Sceną Objazdową (od 1964 r. Teatr Ziemi Gdańskiej)²⁸.

²⁴ Marzena Szulc, „Kultura Szczecina w latach 1948–1956 w świetle dokumentów KW PZPR w Szczecinie”, w: *Wokół zjazdu szczecińskiego 1949 r.*, red. Paweł Knap (Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział Szczecin, 2016), 14.

²⁵ TZG, „Lachnitt Walerian”, w: *Encyklopedia Szczecina. Wydanie jubileuszowe z okazji 70-lecia polskiego Szczecina*, red. Tadeusz Białecki (Szczecin: Szczecińskie Towarzystwo Kultury, 2015), 509.

²⁶ Zbigniew Jarzębowski, „Radio a socrealizm. Szczecińskie słuchowiska lat pięćdziesiątych”, w: *Presja i ekspresja. Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. Danuta Dąbrowska, Piotr Michałowski (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002), 353–354.

²⁷ Paweł Szulc, *Zniewolony eter. Polskie Radio Szczecin w latach 1945–1989* (Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej, 2012), 69.

²⁸ Walerian Lachnitt, „Almanach Sceny Polskiej 1981/1982” za: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/19288/walerian-lachnitt> (dostęp 29.08.2022).

Rodzaje tekstów

W analizowanej krytyce teatralnej dominowały: recenzje aktualnych przedstawień szczecińskich teatrów, opisy życia teatralnego szczecińskich ośrodków kulturalnych (udział w festiwalach²⁹), opisy działalności scen amatorskich³⁰. Sporadycznie ukazywały się informacje na temat bieżącego repertuaru Teatru Lalek Rusałka (1953–1957, późniejszy Teatr Lalek Pleciuga³¹); informowano o wizytach radzieckich teatrów w Polsce³² oraz obecności twórców państw socjalistycznych w repertuarach szczecińskiej Melpomeny (*Na południe od 38 równoleżnika*, Thai Dian Czun³³); dokonywano przeglądu twórczości dramaturgów z NRD (Fryderyk Wolf, Herman Werner Kubsch, Hans Otton Kilz³⁴); w 1954 roku prezentowano sylwetki niezwiązanych z regionem aktorów Aleksandra Zelwerowicza oraz Ludwika Solskiego³⁵.

Krytyka teatralna lat 1951–1956 nie ograniczała się do omówień dramaturgii, opisów fabuły, ocen gry aktorów, inscenizacji oraz scenografii – w okresie realizmu socjalistycznego pełniła funkcję propagandową³⁶, była instrumentem kształtowania społecznej i politycznej świadomości. Dominującym przedmiotem krytyki był dobór wystawianych dzieł. W 1951 roku krytyk Walerian Lachnitt podkreślał, że o „właściwej roli teatru w społeczeństwie decyduje repertuar”³⁷, jednak po objęciu stanowiska kierownika literackiego w szczecińskich PTD zrewidował pogląd: „Praktyka teatralna wskazuje, że słaby zespół, zła reżyseria, niestaranne odczytanie ideowe treści sztuki, mogą »położyć« wartościowy utwór sceniczny. I odwrotnie:

²⁹ Eugeniusz Aniszczenko, „Festiwal Sztuk Współczesnych”, *ŻiK* 10 (1951): 2.

³⁰ Bogdan Chocianowicz, „Teatr i aktorzy gromady Bród”, *ŻiK* 25 (1952): 1, 3; Maria Kurecka, „»FAMET« i kultura”, *ŻiK* 3 (1953): 3.

³¹ Maria Kurecka, „Teatr dla najmłodszych”, *ŻiK* 26 (1954): 2; „W najmłodszym teatrze”, *ŻiK* 9 (1955): 3; W. Rykła, „W dziecięcym teatrze”, *ŻiK* 16 (1955): 3.

³² Włodzimierz Lwow, „Witamy Teatr im. Wachtangowa”, *ŻiK* 40 (1953): 2; Włodzimierz Lwow, „Teatr Mały w Polsce”, *ŻiK* 27 (1954): 3; E.M., „A. Ostrowski na szczecińskiej scenie”, *ŻiK* 20 (1954): 3; Emanuel Messer, „*Ostatni* M. Gorkiego na scenie w Szczecinie”, *ŻiK* 21 (1954): 2.

³³ Emanuel Messer, „Równoleżnik życia i śmierci”, *ŻiK* 17 (1954): 2.

³⁴ Walerian Lachnitt, „Teatr nad Odrą”, *ŻiK* 45 (1953): 2, 3.

³⁵ Karol Adwentowicz, „Jubileusz A. Zelwerowicza”, *ŻiK* 7 (1954): 2; Stanisław Witold Balicki, „Stulecie Ludwika Solskiego”, *ŻiK* 10 (1954): 2; Ryszard Baciarelli, „Wspomnienie o „Zelwerze””, *ŻiK* 24 (1955): 3.

³⁶ Jolanta Studzińska, *Socrealizm w malarstwie polskim* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 32.

³⁷ Walerian Lachnitt, „Teatr na półobrotach”, *ŻiK* 25 (1951): 2.

mechanizm teatralny – aktor, reżyser, scenograf, dramaturg, pracownicy techniczni mogą tchnąć życie w anemiczny, czasami niedonoszony płód literacki”³⁸.

Teatr „użytkowy” (okres socrealizmu)

W tygodniku *ŻiK* krytykę teatralną zapoczątkował wystawiany na deskach Teatru Współczesnego spektakl *Statek Derbent*, którego współczesny scenariusz miał odzwierciedlać typowy obraz szczecińskiej rzeczywistości 1951 roku, służyć społeczeństwu oraz realizować postulaty walki o pokój i dobrobyt. W zapowiedzi przedstawienia czytamy: „Nowa wspaniała sztuka, im [marynarzom i portowcom – P.O.] ma pokazać wyrąbaną już przed laty przez marynarzy radzieckich, trudną drogę rozwoju socjalistycznego współzawodnictwa na morzu”³⁹. Zapowiedź miała służyć wobec interesów wiodącej klasy społecznej/robotniczej⁴⁰ charakter. W kolejnych latach wskazywano na brak repertuarowej obecności sztuk podejmujących tematykę stoczniową i morską⁴¹. W omawianych na łamach *ŻiK* spektakli nawiązującą do specyfiki regionu sztuką była tragedia *Za tych, co na morzu* Borisa Ławrienkowa⁴² oraz komedia muzyczna *Bosman z „Bajki”* (Roman Długosz i Edward Maszewski, Teatr Polski), której fabuła rozgrywała się na trasie wodnym od Koźła do Szczecina⁴³. Innym przykładem uczestnictwa sztuki w realizacji komunistycznej propagandy była młodzieńcza satyra polityczna *Jacht Paradise* (Roman Hussarski i Stanisław Lem), wpisująca się w radziecką antywojenną propagandę „walki o pokój” lat 50. O dydaktycznej roli krytyki świadczy fragment wypowiedzi bohatera Morrisa:

Nie chcemy wojny i nie dopuścimy do niej. Nie bagatelizujemy jej groźby, ale i nie historyzujemy. Jesteśmy spokojni – spokojem ludzi pewnych siły i słuszności swej sprawy. Inaczej w Ameryce. W Stanach Zjednoczonych obłędna propaganda wojenna,

³⁸ Walerian Lachnitt, „Na teatralnym półmetku”, *ŻiK* 28 (1952): 3.

³⁹ KOS, „Statek na scenie”, *ŻiK* 4 (1951): 3.

⁴⁰ Innym przykładem jest *Nasze życie* Jerzego Piórkowskiego – akcja sztuki rozgrywa się w środowisku górniczym. Jerzy Perz, „Pracując nad sztuką *Nasze życie*”, *ŻiK* 12 (1951): 3.

⁴¹ Feliks Fornalczyk, „Uwagi o starym i nowym repertuarze teatrów szczecińskich”, *ŻiK* 30 (1953): 2.

⁴² Walerian Lachnitt, „Na próbie *Za tych, co na morzu*”, *ŻiK* 42 (1953): 3; (Kos), „Rację miał Ławreniew (o dyskusji nad sztuką *Za tych, co na morzu*)”, *ŻiK* 43 (1953): 3.

⁴³ Emanuel Messer, „*Bosman z Bajki*”, *ŻiK* 7 (1954): 3.

wyolbrzymiająca znaczenie środków masowej zagłady, szczująca opinię publiczną przez prasę, radio, kino przeciw Związkowi Radzieckiemu – doprowadza ludzi do granic wytrzymałości nerwowej⁴⁴.

W sztukach lat 50. obowiązywał dogmat socjalistycznego realizmu, przejawiający się nie tylko w aktywnym powiązaniu i oddziaływaniu sztuki na życie społeczne (*Pieją koguty*, Józef Bałtusis – o wychowawczym znaczeniu sztuki świadczy tematyka rozwarstwienia socjalnego wsi⁴⁵); socrealizmu doszukiwano się również w ocenie scenografii. Jako forma socrealizm był oczekiwany, w nadmiarze – krytkowany. W recenzji *Statku Derbent* czytamy: „Ogromny wysiłek włożył teatr w dekoracje, popadając również w nieporozumienie. Przecież w portowym mieście niekoniecznie musi się pokazywać na scenie wielki model statku”⁴⁶.

W okresie stalinizmu krytycy teatralni odnosili wystawianą na deskach teatrów twórczość do obowiązującego dogmatu czasów. W twórczości Zapolskiej dostrzegano „postępowe znaczenie na przełomie XIX i XX wieku”, dlatego jej dzieła wymagały „teatralnego komentarza, podkreślenia już tylko historycznego znaczenia ukazywanego obrazu świata”⁴⁷ (*Panna Maliszewska*, Gabriela Zapolska). W krytyce wystawianego na deskach Teatru Polskiego *Pana Jowialskiego* (Fryderyk Fredro⁴⁸) zespół „nie podołał odświeżenia zatęchłego w rutynie »stylu« (...) zerwania z jego tradycjonalizmem”⁴⁹. W recenzjach będących historyczno-literackimi retrospekcjami podkreślano, że dzieła zachodniej dramaturgii (William Szekspir) pełnią „nieustannie, bardziej niż kiedykolwiek (...) swoją rolę społeczno-poznawczą”, której zadaniem jest zerwanie „z zakorzenionym w teatrze burżuazyjnym spłycającym Szekspira, wyłącznym widowiskowym, formalnym traktowaniem jego dzieła”, by „w pełni odsłonić społeczne, klasowe uwarunkowania akcji scenicznej”⁵⁰. Za przedstawiciela realizmu socjalistycznego uznano również

⁴⁴ Walerian Lachnitt, „»To się nam może przydać...«”, *ŻiK* 44 (1952): 3.

⁴⁵ Walerian Lachnitt, „W przedsiönku *Raju*”, *ŻiK* 36 (1952): 3.

⁴⁶ Walerian Lachnitt, „Rzecz o przyjaźni i braterstwie”, *ŻiK* 9 (1951): 3; KOS, „*Statek Derbent* pod ostrzałem krytyki widzów”, *ŻiK* 8 (1951): 2.

⁴⁷ Walerian Lachnitt, „*Panna Maliszewska* w Teatrze Współczesnym”, *ŻiK* 29 (1951): 3; Walerian Lachnitt, „Na skrzyżowaniu czasów”, *ŻiK* 37 (1951): 1, 3.

⁴⁸ Walerian Lachnitt, „Jest coś w tym śmiechu...”, *ŻiK* 30 (1953): 3; Emanuel Messer, „Gdzie się podział Jenialkiewicz?”, *ŻiK* 28 (1954): 2.

⁴⁹ Walerian Lachnitt, „Pan Jowialski”, *ŻiK* 8 (1952): 3.

⁵⁰ Walerian Lachnitt, „Wieczór szekspirowski w Teatrze Polskim”, *ŻiK* 32 (1951): 2.

angielskiego dramatopisarza Karola Dickensa, stającego „zdecydowanie po stronie uciskanych”, którego *Świerszcz za kominem* (Teatr Współczesny) tchnie „wiąre w skuteczność walki ze złem społecznym”⁵¹. W jednym z tekstów autorskiego cyklu „Felieton przedpremierowy” Lachnitt zapowiadał premierę *Szkoły żon* Moliera⁵², w której pisarz „rozpoczyna swą walkę o postęp, o prawa jednostki, o światło tłumione przez mroki średniowiecza, o nowe odmienne widzenia świata – o jego zmianę”⁵³. Dwa lata później wystawiono w Szczecinie *Świętoszka* – komedio-dramat Moliera odczytany został zgodnie z obowiązującą doktryną partyjną lat 50.⁵⁴ Walkę z kapitalizmem wytoczył w sztuce *Pigmalion* również George Bernard Shaw⁵⁵: „Imperializm, którego gnicie zatruwało jego [Shawa – dop. P.O.] młodość, gotuje się do pierwszej wojny światowej (...). Widział rosące bezrobocie, widział nędzę wielkowiejskich przedmieści, widział zło kapitalistycznego ustroju”⁵⁶.

Krytyka dramatów zachodnich twórców zawierała ideologiczną argumentację, publikacje charakteryzowała wyraźna przewaga historyczno-socjologicznego ujęcia nad estetyką (doktryna formalizmu). Nie można odjąć jednak występującej w niej nadbudowy historiograficznej – znajomość życiorysów autorów omawianych dramatów, okoliczności ich powstania, odniesienia omawianej sztuki do całej twórczości autora i kontekstu historycznego epoki, w której tworzył – wyróżnia kierowaną do wymagającego widza-czytelnika publicystykę Lachnitta. Oprócz recenzji tekstów przeglądowych Lachnitt pisał również pogłębione eseje, w jednym z nich, powołując się na doktrynę realizmu radzieckiego teatru oraz cytując Konstantina Stanisławskiego, etyka teatru oraz Ludowego Artystę ZSRR, rozważał na temat gry aktora. „Przeżywanie” roli przez Stanisławskiego miało zaczynać „się w chwili, gdy w duszy aktora rodzi się magiczne, twórcze gdyby”, które uwzględnia „nadrzędne zadanie teatru, jego politycznej, ideowej, wychowawczej roli, jego związania z masami, jego miejsca w nadbudowie, wyrastającej z socjalistycznej bazy i służącej jej umacnianiu”. Teorię stanisławowskiego „aktorskiego przeżywania” odniósł krytycznie do szczecińskich teatrów, wykazując braki kadrowe

⁵¹ Walerian Lachnitt, „*Świerszcz za kominem* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie”, *ŻiK* 15 (1952): 3.

⁵² Walerian Lachnitt, „Rocznica geniusza teatru”, *ŻiK* 9 (1953): 3.

⁵³ Walerian Lachnitt, „Burza o »ciastko ze śmietanką«”, *ŻiK* 34 (1952): 3.

⁵⁴ Walerian Lachnitt, „Zdeptać tę gadzinę”, *ŻiK* 42 (1954): 1.

⁵⁵ Walerian Lachnitt, „Korzeń wszelkiego zła”, *ŻiK* 46 (1953): 3; Walerian Lachnitt, „Matka czy córka?”, *ŻiK* 14 (1955): 3.

⁵⁶ Walerian Lachnitt, „Prawdy »wielkiego kpiarza«”, *ŻiK* 35 (1952): 3.

(niedostatek reżyserów pedagogów) oraz etyczne (dbałość o zespołowość gry aktorów, docenienie „aktorskiej młodzieży”)⁵⁷. Od 1954 roku stopniowo „topniała” ideologiczna narracja krytyki teatralnej Lachnitta, z tekstów znikwały – tak typowe dla socrealizmu – pojęcia rewolucyjności, postępowości i walki⁵⁸.

W badanych tekstach głównym odniesieniem sztuk dramatycznych byli rosyjscy i radzieccy twórcy, najczęściej były to dzieła artystyczne Maksyma Gorkiego, uznawanego za prekursora realnego socjalizmu. W recenzji *Mieszczanina* zwrócono uwagę, że reżyserowi Emilowi Chaberskiemu udało się wydobyć tkwiący w dramacie „wielki ładunek rewolucyjnego romantyzmu, tak charakterystycznego dla metody realizmu socjalistycznego”⁵⁹ (Teatr Współczesny, 1952). Jako pierwszy w 1947 roku na deskach szczecińskich teatrów roku wystawiano *Ożenek* w Teatrze Polskim, w tym samym roku *Rewizora z Petersburga* (Teatr Współczesny)⁶⁰ autorstwa Nikołaja Gogola. Wrócono do *Ożenku* w 1952 roku (Rok Gogola), a Lachnitt na nowo odczytał dramat podkreślając, że autor dramatu:

(...) wspomaga walkę z wstecznictwem i obłudą, o lepszą przyszłość i prawdziwą moralność. W stulecie swej śmierci wielki Gogol staje wśród nas jako współuczestnik bitwy przeciwko tym wszystkim, którzy pragnęliby przekształcić ludzkość w „martwe dusze”, w przedmiot swej eksploatacji. Cała twórczość Gogola, a w niej i wchodzący na naszą scenę *Ożenek*, przepojona jest głębokim humanizmem, na którym poznało się tylko niewielu jemu współczesnych⁶¹.

W odmiennej, zawierającej mniej ideologicznych odniesień krytyce *Ożenku* pisał debiutujący w ŻiK krytyk teatralny młodego pokolenia Feliks Fornalczyk – absolwent filologii polskiej na UJ, który jako etatowy pracownik Radia Kraków w 1952 roku został oddelegowany do szczecińskiej rozgłośni. Dwa lata później został Kierownikiem Działu Artystycznego Radia Szczecin. W 1956 roku był jednym z organizatorów tygodnika *Morze i Ziemia*; po likwidacji czasopisma w następnym roku przeniósł się do poznańskiej rozgłośni, lecz do końca współpracował ze szczecińskim środowiskiem literackim i artystycznym⁶². Fornalczyk

⁵⁷ Walerian Lachnitt, „Niechaj aktorzy zrozumieją”, ŻiK 47 (1952): 3.

⁵⁸ Walerian Lachnitt, „*Dama z winogronem* i – strajk”, ŻiK 3 (1953): 3.

⁵⁹ Walerian Lachnitt, „Sztuka – zwiastun rewolucji. *Mieszczanie* Maksyma Gorkiego w Teatrze Współczesnym”, ŻiK 9 (1952): 3.

⁶⁰ Walerian Lachnitt, „Gogol w Szczecinie”, ŻiK 10 (1952): 3.

⁶¹ Walerian Lachnitt, „Zdarzenie całkiem niewiarygodne”, ŻiK 51 (1952): 2.

⁶² WD, „Fornalczyk Feliks”, w: *Encyklopedia Szczecina*, 227.

koncentrował się na analizie scenicznych kreacji⁶³ oraz opisie fabuły dramatu (przykładem jest również dramat *Sprawa rodzinna* Jerzego Lutowskiego⁶⁴). Warto wspomnieć, że redakcja *ŻiK* recenzje Fornalczyka oznaczała graficznie, poprzedzając je zamieszczonymi na początku tekstu informacjami na temat autora i tytułu omawianej sztuki, podawano też nazwiska reżysera, scenografa oraz miejsce i datę premiery spektaklu.

Od 1953 roku autorem recenzji teatralnych był również Emanuel Messer, znany czytelnikom *ŻiK* przede wszystkim jako rysownik, satyryk, felietonista oraz krytyk sztuk plastycznych. Przybyły do Szczecina w 1946 roku absolwent studiów artystycznych w czeskiej Pradze współpracował z wieloma szczecińskimi i krajowymi pismami (m.in. z *Kurierem Szczecińskim*, *Wiadomościami Zachodnimi*) przede wszystkim jako autor żartobliwych rysunków na tematy obyczajowe; od 1947 roku był prezesem szczecińskiego oddziału ZPAP, funkcję tę sprawował kilkakrotnie z przerwami do 1961 roku⁶⁵.

Teatralną publicystykę Messera charakteryzowało „kolektywne ujęcie”, w narracji stosował liczbę mnogą („Mamy pewne zastrzeżenia do postaci dr. Trencha, w której występuje Zbigniew Kreżałowski”⁶⁶; *Szczugli zaulek*, Georg Bernard Shaw), tworząc wrażenie artykułowania opinii z pozycji grupy widzów. W zakresie analizy treści dramatu Messer najczęściej koncentrował się na jego społecznym i moralnym wymiarze, w recenzji *Fantazego* (Juliusz Słowacki) cytamy: „[sztuka – dop. P.O.] gryzie po prostu zębami – bezlitośnie, nie pobłażając żadnej najmniejszej ludzkiej słabostce”⁶⁷. Interesowała go również forma, przede wszystkim sposób kreowania scenicznych postaci – przykładem jest komedia *Szczęście Frania* (Włodzimierz Perzyński)⁶⁸; z kolei w *Wujaszku Wani* (Teatr Współczesny) oceniał grę aktorów i rolę kierownictwa teatru:

W szczecińskim teatrze panuje, zdaje się, przekonanie, że każdy aktor może i powinien zagrać każdą rolę, przekonanie podyktowane prawdopodobnie trudnościami personalnymi, ale obawiam się, aby z tej konieczności nie zrobiono cnoty (...)

⁶³ Feliks Fornalczyk, „*Ożenek* Mikołaja Gogola w Teatrze Współczesnym”, *ŻiK* 2 (1953): 2, 3.

⁶⁴ Feliks Fornalczyk, „Sprawa nie tylko rodzinna”, *ŻiK* 13 (1953): 2.

⁶⁵ Kazimierz Jordan, „Emanuel Messer 1924–1970. Dusza ironisty”, w: *Ku Słońcu 125. Księga z miasta umarłych*, red. Mariusz Czarniecki (Szczecin: Wydawnictwo Glob, 1987), 88–91.

⁶⁶ Emanuel Messer, „Nieśmiertelny G. B. S. *Szczugli zaulek* w Teatrze Współczesnym”, *ŻiK* 3 (1954): 2.

⁶⁷ Emanuel Messer, „*Fantazy* na szczecińskiej scenie”, *ŻiK* 46 (1953): 3.

⁶⁸ Emanuel Messer, „Wątpliwe szczęście Frania...”, *ŻiK* 13 (1954): 2.

jest w teatrze coś, co hamuje jego rozwój. Zdaje się, że jest nim brak pełnej kolektywności pracy. Osiągnięcia i porażki poszczególnych reżyserów są jakoś nazbyt „indywidualne”, a postawa kierownictwa artystycznego ma pewne cechy „splendid isolation”⁶⁹.

Znany z „ostrego pióra” Messer krytycznie zrecenzował grę aktorską cenionego w środowisku Aleksandra Fogiela w *Wilhelmie Tellu*⁷⁰ (Fryderyk Schiller): „Jest niewątpliwie dobrym aktorem... Ale do roli chyba się nie nadaje”; negatywnie oceniał też dobór repertuarów teatrów, których siły mierzone na zamiary okazywały się często „nieco za słabe”⁷¹. Do krytyki odniósł się Walerian Lachnitt, który nie zgodził się z tezą Messera – że „z naszą lokalną krytyką teatralną nie jest dobrze”, i poruszył kwestie warsztatu teatralnego krytyka:

(...) recenzent uważa, że do napisania sprawozdania z przedstawienia w dostatecznym stopniu upoważnia go jednorazowe obejrzenie i to z reguły premiery (kto zna teatr, wie dlaczego ten szczegół specjalnie podkreślam) lub co najwyżej jeszcze generalnej próby, że nie obowiązuje go przestudiowanie tekstu sztuki w opracowaniu teatru i porównanie go z jej oryginałem; że w ogóle może pisać o teatrze bez znajomości „biologii” teatru, jego wewnętrznych spraw, ambicji i trudności technicznych, obsadzonych, usługowych (...) nie godzimy się, by właściwą metodą oceny było rozpoczynanie jej od zgorzkniałych impresji. Chciałbym kol. Messerowi zadedykować tutaj słowa Harcena z „Rzeczy minionych i rozmyślań”: „ten komu się przestaje podobać Schiller, jest albo stary... albo pedantyczny, zobojętniał lub zapomniał o sobie”⁷².

Messer nie polemizował z opinią Lachnitta, koncentrując się na opisie teatralnych repertuarów w Roku Mickiewiczowskim i Romantyzmu⁷³ (1956 r.).

W niektórych z analizowanych tekstów widoczne przesunięcie ciężaru krytyki z zagadnień artystycznych na ideowe i organizacyjne powoduje, że teatr jest postrzegany jako zakład produkcyjny, jest wytwórcą podlegającym tym samym zasadom i prawom, co inne podmioty produkcyjne⁷⁴, które muszą podlegać ścisłemu nadzorowi. Adresatem krytyki nie był wyłącznie odbiorca społeczny,

⁶⁹ Emanuel Messer, „Niełatwy optymizm. *Wujaszek Wania* na scenie Teatru Współczesnego”, *ŻiK* 33 (1954): 2.

⁷⁰ Walerian Lachnitt, „...a związek wasz wiecznym się stanie», *ŻiK* 25 (1955): 2.

⁷¹ Emanuel Messer, „Trochę pretensji”, *ŻiK* 26 (1955): 3.

⁷² Walerian Lachnitt, „I my mamy pretensje”, *ŻiK* 27 (1955): 3.

⁷³ Emanuel Messer, „Co się ukryło za mgłą ustereczek z recenzentami”, *ŻiK* 30 (1955): 2.

⁷⁴ Dobrochna Ratajczak, „»Monodram« z pierwszych stron *Teatru*”, w: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. Eleonora Udalska (Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986), 65.

wobec którego ówczesni publicyści pełnili narzucone „obowiązki ideologiczne” – ale i artysta spod znaku Melpomeny. W jednym ze swoich tekstów Lachnitt krytycznie oceniał politykę kadrową teatralnych kierownictw, zarzucając jej akceptację bumelanctwa⁷⁵. Trafność argumentów potwierdziła aktorka Maria Kalinowska (Teatr Polski), która informowała o nagminnym lekceważeniu punktualności oraz braku dyscypliny, „co jest przecież niedopuszczalne i karygodne w społeczeństwie, w którym obowiązuje socjalistyczny stosunek do pracy”⁷⁶. Teksty te wpisywały się w stalinowską propagandę ruchu walki z nieróbstwem, który miał zagrażać realizacji sześcioletniego planu.

Stalinowska rewolucja nie tylko podporządkowywała idei politycznej różne dziedziny sztuki, ale i zawłaszczała ludzkie dusze, tworzyła nowego człowieka⁷⁷. W krytyce teatralnej podkreślano obecność pozytywnego bohatera, tzw. rewolucyjnego romantyka, który z entuzjazmem patrzy w przyszłość. W odgrywanych postaciach sztuki *Statek Derbent*, „zamazały się cenne momenty podkreślenia roli ambicji, entuzjazmu, braterstwa, które rodzą twórczy wysiłek produkcyjny, rewizję norm, gotowość do poświęceń, bohaterstwo pracy”⁷⁸. Wychowanie „nowego człowieka” narzucał plan sześcioletni, sztuka miała za zadanie ukazać „moralność i konflikty ludzi świadomie budujących socjalizm” (*Nasze życie*, Jerzy Piórkowski)⁷⁹, z kolei *Niespokojna starość*⁸⁰ (Leonid Rachmanow) przedstawiała „proces przechodzenia starej inteligencji na nowe, postępowe rewolucyjne pozycje”⁸¹.

W opisach scenicznych postaci widoczna jest polaryzacja postaw – pozytywny i negatywny bohater. Głównym punktem krytycznego odniesienia było polskie i zachodnie mieszczaństwo: „Bogucki do zakłamania mieszczańskiej moralności dodaje obleśny cynizm”⁸² (*Panna Maliszewska*). Z krytyki przebija aksjologiczna przejrzystość scenicznych postaci, w sztuce Rachmanowa jedni to „żarliwi rewolucjoniści” (Miszka, marynarz Kurpianow), drudzy – wrogowie

⁷⁵ Walerian Lachnitt, „Teatr na półobrotach”, 2.

⁷⁶ Maria Kalinowska, „Zespołowa praca i zespołowa odpowiedzialność”, *ŻiK* 26 (1951): 2.

⁷⁷ Karolina Bleharczy, „Stalinowska wizja kultury: projekt i realizacja: mecenat w warunkach upolitycznienia”, *Roczniki Kulturoznawcze* 2 (2015): 94.

⁷⁸ Walerian Lachnitt, „Rzecz o przyjaźni i braterstwie”, *ŻiK* 9 (1951): 3.

⁷⁹ Perz, „Pracując”, 3.

⁸⁰ F.F., „Młodość w przymierzu ze starością”, *ŻiK* 50 (1952): 3; J.T., „Kliment Timiriazjew”, *ŻiK* 50 (1952): 3.

⁸¹ Walerian Lachnitt, „O rycerzu nauki, obrońcy Rewolucji i przyjacielu pracujących”, *ŻiK* 46 (1952): 3.

⁸² Walerian Lachnitt, „*Panna Maliczewska* w Teatrze Współczesnym”, *ŻiK* 29 (1951): 3.

(demaskujący się ostatecznie Woroblew, studenci)⁸³. W dramacie *Pieją koguty* występują dwie klasy – biedna i bogata⁸⁴; w przedstawieniu *Za tych, co na morzu* (Boris Ławrieniov) konflikt „starego” z „nowym” uosabia zestawienie „moralności burżuazyjnej” z „komunistyczną”⁸⁵. W *Wujaszku Wani* (Antoni Czechow) dualność scenicznych bohaterów prezentują Sonia i Wania: „(...) to ludzie milczący, nieszczęśliwi. Żyją i pracują, odmawiając sobie wszystkiego. Dzięki nim szczęśliwy jest profesor Sjerbriajov – symbol pasożytnictwa klas uprzywilejowanych”⁸⁶.

Szczególnej uwadze podlegały role aktorskie tych postaci, w których dokonywała się oczekiwana ideologiczna przemiana. Przykładem są „wątpliwości widzów”, które wzbudziła postać Husseina (*Statek Derbent*) w interpretacji Leszka Szymochy. „Chodzi tu przede wszystkim o właściwe realistyczne odtworzenie głębokich przemian świadomości Husseina, młodego marynarza, który pod wpływem środowiska staje się pełnowartościowym członkiem kolektywu”⁸⁷. Krytycy koncentrowali się na opisach procesów ideologicznych przeobrażeń poszczególnych postaci, by ostatecznie pozytywnie ocenić „zrehabilitowanego” bohatera. Przykładem jest Świeradka, bohater komedii *Dwa tygodnie w Raju* (Zdzisław Skowroński i Józef Słotwiński), który z „lalusia i bawidamka potrafił przerobić na wcale sympatycznego młodego człowieka”⁸⁸. Lektura cytowanych tekstów skłania do rozważań o wpływie doboru odgrywanej postaci na społeczny (widza i krytyka) odbiór aktorskiego rzemiosła. Dowodzi tego relacja z odbytej w MKPiK dyskusji widzów z aktorami spektaklu *Faryzeusze i grzesznik*⁸⁹ (Małgorzata Wolin):

O ile nie napotkała na zastrzeżenia postać malarza, który przeszedł ewolucję ideologiczną i świadomie już stanął na pozycjach obozu prawdy, socjalizmu, postać żony wydała się widzom „nijaka” – „sympatyczna”, pozostająca w cieniu męża. Chcę, aby miała ona swoje oblicze polityczne⁹⁰.

Celem socrealizmu było umasowienie kultury, krytyka artystyczna podkreślała związki sztuki z jej odbiorcami, czyniono to, organizując opisane dyskusje

⁸³ F.F., „Młodość w przymierzu ze starością”, *ŻiK* 50 (1952): 3.

⁸⁴ Walerian Lachnitt, „Radziecka sztuka o wsi”, *ŻiK* 33 (1951): 2.

⁸⁵ Walerian Lachnitt, „Na próbie *Za tych, co na morzu*”, *ŻiK* 42 (1953): 3.

⁸⁶ Walerian Lachnitt, „*Wujaszek Wania* A. Czechowa w Teatrze Polskim”, *ŻiK* 31 (1954): 3.

⁸⁷ KOS, „*Statek Derbent*”, 2.

⁸⁸ Lachnitt, „W przedsiönku”, 3.

⁸⁹ Feliks Fornalczyk, „Temat wcale nie biblijny...”, *ŻiK* 6 (1953): 2.

⁹⁰ K-a, „»Grzesznicy« – dobrze, »Faryzeusze« – źle”, *ŻiK* 9 (1953): 2.

z widzami, a także przywołując ich opinie na temat wystawianych na deskach teatrów dramatów. Lachnitt analizował wrażenia widzów teatralnych, byli nimi np. uczniowie szkoły podstawowej dla pracujących czy biorący udział w próbach generalnych aktywiści kulturalni zakładów pracy⁹¹. Ciekawym przykładem jest – odmienna od innych socrealistycznych ocen – opinia widza z oglądu objazdowego spektaklu *Zwycięstwo* (Janusz Warmiński), wystawionego na deskach myśliborskiego Domu Kultury. W nadesłanym do kierownictwa liście jeden z obywateli-widzów miał negować istnienie na wiejskich obszarach przedstawianego w spektaklu wątku klasowej walki: „Prosimy, aby takich głupstw więcej nie było. Nie chcemy takich kołchozów”⁹².

W krytyce sztuk dramatycznych podkreślano służebną rolę sztuk i teatru szczególnie wobec podatnego na socjalistyczną indoktrynację, łatwego do plastycznego ideologicznego formowania młodego widza. Krytycy poszukiwali kierowanych do młodzieży wątków, czego przykładem jest *Maszeńka* (Aleksander Afinogenow), która „porusza doniosły problem wychowania młodzieży. (...) W społeczeństwie socjalistycznym wychowują się wszyscy i nikt nie jest samotny. Prof. Okajmow [bohater sztuki – dop. P.O.] mówi, że to drugi zawód każdego z nas, nie tylko zawód – to sztuka”⁹³. Wyróżniono młodzież jako bohatera, który w *Rubikonie* (Flora Bieńkowska) „z wielką serdecznością i zapałem środowiska młodzieży uniwersyteckiej (...) przeprowadza profesora przez Rubikon życiowy, nie on ich, ale oni jego wychowują, walczą z jego wstecznictwem, ale cenią jego uczciwość i wiedzę, i zmienionego przyjmą do swego grona budowniczych socjalistycznej przyszłości”⁹⁴. Idea ta była zgodna z obowiązującym w latach 1950–1955 wzorcem osobowym socjalizmu – „budowniczego podstaw ekonomicznych nowego ustroju (okres intensywnej industrializacji – planu sześcioletniego)”⁹⁵.

Socrealistyczną krytykę artystyczną charakteryzowała wrogość do zachodnich kierunków w sztuce, która w ocenie publicystów stała w sprzeczności z radzieckimi i polskimi tradycjami kulturalnymi, byli to publicyści z „fałszywymi”

⁹¹ W. L., „Krytyka widza pomaga teatrowi”, *ŻiK* 22 (1953): 2.

⁹² Walerian Lachnitt, „Sąd nad *Zwycięstwem*”, *ŻiK* 10 (1953): 3.

⁹³ Walerian Lachnitt, „*Maszeńka*”, *ŻiK* 36 (1951): 3.

⁹⁴ Walerian Lachnitt, „*Rubikon*”, *ŻiK* 23 (1951): 2.

⁹⁵ Por. Aleksandra Jasińska, Renata Siemieńska, *Wzory osobowe socjalizmu* (Warszawa: Wiedza Powszechna, 1975): 101–106.

pojęciami estetycznymi teatru kapitalistycznego, oscylującego między naturalizmem i formalizmem⁹⁶. Przykładem podkreślenia opozycji Zachód–Wschód jest przywoływany wcześniej *Rubikon*, będący odpowiedzią na „kapitalistyczne próby podporządkowania nauki swoim imperialistycznym celom”⁹⁷; zaś w krytyce komedii *Rodzinka* (Jerzy Jurandot) Lachnitt przyglądał się krytycznie „zachodnio-europejskiej rzeczywistości politycznej”⁹⁸.

Teatr amatorski

W marksizmie postulowano twórczość jako formę przebudowy zastanych form⁹⁹, jedną z nich było wspieranie ruchu amatorskiego w sztuce, który odgrywał ważną rolę polityczną i ideologiczną. Amatorski teatr nie tylko realizował postulaty i popularyzował partyjną politykę kulturalną, ale i odgrywał istotną rolę asymilacji kulturowej Ziemi Zachodnich. W organie prasowym KC PZPR o zespołach amatorskich pisano: „Przyczyniają się do pielęgnowania i upowszechniania bogactwa polskiego, zwłaszcza wśród ludności śląskiej, opolskiej, kaszubskiej (...). Praca ta ma doniosłe znaczenie tam, gdzie wydobyte z wielowiekowego ukrycia polskiej sztuki ludowej wpływa na mocniejsze powiązanie ludności z kulturą narodową”¹⁰⁰.

Najczęściej o amatorskich zespołach dramatycznych pisał Walerian Lachnitt. W 1952 roku sugerował zwiększenie opieki nad amatorskimi zespołami dramatycznymi ze strony zakładów pracy, zarządów i związków zawodowych oraz wydziału kultury Rad Narodowych¹⁰¹. W ŻiK relacjonowano eliminacje okręgowych i ogólnokrajowych festiwali amatorskich grup¹⁰², za każdym razem podkreślając ich społeczne znaczenie:

⁹⁶ Perz, „Pracując”, 3.

⁹⁷ Tadeusz Żuchniewski, „Sztuka o nauce”, ŻiK 13 (1951): 3; Lachnitt, „*Rubikon*”, 2.

⁹⁸ Walerian Lachnitt, „*Rodzinka* Jerzego Jurandota w Teatrze Polskim”, ŻiK 20 (1952): 2.

⁹⁹ Karolina Blecharczy, „Stalinowska wizja kultury: projekt i realizacja. Mecenate w warunkach upolitycznienia”, *Roczniki Kulturoznawcze* 2 (2015): 95.

¹⁰⁰ Stefania Cieślukowska, „Twórczość amatorska dźwignią rewolucji kulturalnej”, *Nowe Drogi. Organ teoretyczny i polityczny Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, 11 (1952): 110.

¹⁰¹ Walerian Lachnitt, „Festiwalowe pokłosie”, ŻiK 14 (1952): 1.

¹⁰² (wl), „Wojewódzkie eliminacje amatorskich zespołów dramatycznych zakończone”, ŻiK 21 (1954): 3; Andrzej Lach, „Teatralne żniwa”, ŻiK 20 (1955): 1, 3; Feliks Jordan, „Sztuka nie »fachowa«”, ŻiK 24 (1955): 3.

Dziś teatr amatorski to nie chwilowy kaprys nudzących się „pań z towarzystwa”, ale zespołowa praca samokształceniowa, którą można i należy nasycić treścią ideologiczną, wykorzystać do celów ideowo-wychowawczych, powiązać z pracą produkcyjną¹⁰³.

Lachnitt wyróżniał teatr zawodowy, traktując go jako „egzamin do pracy samokształceniowej”: „Teatr ochotniczy ma zbliżyć i przygotować masy robotnicze i chłopskie do »konsumpcji« treści ideologicznych i artystycznych, jakich dostarcza im teatr zawodowy”¹⁰⁴. O wychowawczej roli amatorskiego teatru świadczy to, że w jego repertuarach dominowały – niewymagające ideologicznych odniesień – sztuki współczesne. Przykładem jest relacja Lachnitta z eliminacji związkowych zespołów dramatycznych z 1954 roku, w których udział wzięło 16 zespołów wystawiających 11 sztuk, w tym 10 współczesnych. Zasiadający w jury konkursowym Lachnitt ubolewał: „Siłą napędową ogromnej większości zespołów była jedynie chęć występu (...) [młodzież – P.O.] nie wykazała w ankietach zgłoszeniowych do eliminacji stosowania jakichś prac pomocniczych w toku przygotowania sztuki”. Pozytywnym przykładem był zespół SZWS Żydowce, który przygotowując spektakl *Młodość ojców* (Borys Gorbатов), przeanalizował kanoniczne powieści realizmu socjalistycznego – *Jak hartowała się stal* (Nikołaj Ostrowski) i *Czajkę* (Nikołaj Biriukow)¹⁰⁵.

Z tekstów poświęconych amatorskim zespołom teatralnym przebija dyscyplinująca rola i penalizująca „jedną dyscyplinę poprzez rzekome sukcesy drugiej”¹⁰⁶. Etos socrealistycznego współzawodnictwa oraz postulat konsultacji społecznych i dyskusji ogólnonarodowych nad Konstytucją PRL (1952 r.) ucieleśniał amatorski zespół teatralny z fabryki szczotek w Gryfinie, który powstał z inicjatywy „pełnych zapału garstki robotnic”, które nie tylko w zakładzie, ale i na scenie „pracują na 110 procent normy”. Maria Celencewicz, nawlekarka, członkini dramatycznej trupy, mówiła: „Rozumiem (...) że jeszcze nic nie umiemy. Ale chcemy się nauczyć, tak jak nam to zapewnia nasz ustrój, nasza Konstytucja”¹⁰⁷.

¹⁰³ Walerian Lachnitt, „W świetle festiwalowych reflektorów”, *ŻiK* 6 (1952): 3.

¹⁰⁴ Walerian Lachnitt, „Przy stole i wśród kulis”, *ŻiK* 7 (1952): 2, 3.

¹⁰⁵ Walerian Lachnitt, „Szesnaście gongów”, *ŻiK* 18 (1954): 3.

¹⁰⁶ Elżbieta Kal, „*Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy*”: *polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego* (Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010), 136.

¹⁰⁷ Tadeusz Sokół, „Festiwal Sztuk Polskich”, *ŻiK* 9 (1952): 3.

Lokalna specyfika sztuk dramatycznych

Na uwagę zasługują systematycznie ukazujące się w ŻiK teksty przeglądowe, będące dziś materiałem źródłowym do historii szczecińskich teatrów¹⁰⁸. W 1951 roku Walerian Lachnitt rozważał o zróżnicowanej widowni szczecińskich teatrów: „Teatr przez życie Szczecina kroczył nierównym krokiem, mylił rytm wydarzeń, potykał się, to znów wyrывał naprzód. Do Teatru Polskiego wszedł nowy widz, »rozumiał swą odpowiedzialność, kształtującą światopogląd, mobilizującą do działania rolę«. W Teatrze Współczesnym jest „twórca i konsument kultury – narodowej w formie i socjalistycznej w treści – robotnik”. W ocenie Lachnitza na pierwszej dyrekcji Teatru Polskiego ciążyły „skłonności do estetyzmu, graniczącego chwilkami z elitaryzmem, do hołdowania tylko formalnym stronom teatru, hipnotyzowania magią sceny” oraz „kult gwiazd teatralnych”. W Teatrze Współczesnym panował „brak zespołowej atmosfery [który – dop. P.O.] spowodował groźny odpływ sił artystycznych”. Jako główną przyczynę negatywnej oceny działalności szczecińskich teatrów początku lat 50. Walerian Lachnitt uznał kryzys ambicji:

[szczeciński teatr – dop. P.O.] musi zerwać z pokutującym jeszcze wśród aktorów przeżytkiem artystostwa, musi się segmentować w jeden kolektyw, poczuwający się do odpowiedzialności za wyniki pracy, musi go ożywiać ten rewolucyjny romantyzm, bez którego nie ma socjalistycznego budownictwa i na odcinku kulturalnym¹⁰⁹.

W publikacji z 1953 roku zwracał czytelnikom ŻiK uwagę na kwestie wewnątrzorganizacyjne instytucji teatralnych, obrazując problemy, z którymi w tych latach borykało się kierownictwo szczecińskiej Melpomeny realizującej postulat „pracy kulturalno-oświatowej” na wsi¹¹⁰. „Stan gorączkowy” miała wywoływać organizacja „teatru w terenie”, będącego postulatem odbywającej się w Szczecinie w dniach 4–5 października 1952 roku Ogólnopolskiej Narady Działaczy Kultury i Sztuki: „Kiedy już wiadomo, że »sztuka pójdzie w objazd«, zawsze istnieje obawa, że na stole »personalnego« znajdzie się jakieś zwolnienie lekarskie”¹¹¹.

¹⁰⁸ Walerian Lachnitt, „Problemy trzeciego teatru”, ŻiK 40 (1952): 3; „Scena 1955”, ŻiK 4 (1955): 1; Emanuel Messer, „Na wozie i pod wozem Tespisa”, ŻiK 3 (1955): 1, 2.

¹⁰⁹ Walerian Lachnitt, „Teatr na półobrotach”, 2.

¹¹⁰ Paweł Szulc, *Propaganda stalinowska na Pomorzu Zachodnim* (Szczecin: IPN Szczecin, 2015), 49.

¹¹¹ Walerian Lachnitt, „Teatr musi dotrzeć do wsi”, ŻiK 17 (1953): 2; tenże, „Wątle BLASKI i groźne CIENIE”, ŻiK 27 (1953): 2.

W latach 50. w szczecińskich teatrach zachodziły organizacyjne zmiany. W wyniku reorganizacji działającego od 1948 roku Państwowego Teatru Polskiego cztery lata później powstało PTD w Szczecinie, a w 1954 roku doszło do zmiany jego kierownictwa. Dokonując pod koniec roku podsumowania działalności instytucji, Lachnitt po raz pierwszy odniósł się do „pierwszego prywatnego teatru w Szczecinie”, Teatru Małego (Teatr Komedia Muzyczna, 1947–1949), kierowanego przez dyrektora Sylwestra Czosnowskiego. W krytycznej analizie doboru repertuarowego Lachnitt podkreślał kulturotwórczą rolę instytucji:

Ale byłoby demagogią twierdzić, że okres prywatnego teatru w Szczecinie minął bez śladu; niewątpliwie przyczyniając się do rozbudzenia nawyku uczęszczania do teatru nie uszlachetniał smaku, przyzwyczajał do zaspokojenia głodu teatru mało lub zgoła bezwartościową namiastką sztuki¹¹².

Rozważania nad kondycją szczecińskich teatrów pojawiały w kolejnych publikacjach, głos w dyskusji zabrał Jerzy Borowski, pracownik PTD w Szczecinie. W tekście czytamy: „Aktorzy obawiają się komukolwiek »narazić«, nie zabierają głosu w sprawach poważnych (...) przyjmują bierną i wyczekującą postawę”, co miało być skutkiem „pokutujących jeszcze gdzieś tradycji »dawnego«, z braku pewnej świadomości”¹¹³. Zachodzące zmiany, w tym wprowadzenie przez Zarząd Teatrów SPATiF i ZZPK jednorocznych umów o pracę, skutkowały problemami kadrowymi, a tym samym repertuarowymi:

Reszta [aktorów – dop. P.O.] znajduje się w rozterce: pozostać czy również skorzystać z propozycji innych placówek teatralnych (...) niewielu aktorów decyduje się na przyjazd do Szczecina, który uważany jest za palcówkę teatralną «na końcu świata», a tym więcej że nieznanne jest jeszcze nowe kierownictwo¹¹⁴.

Powolna transmisja nowych idei i poglądów

Od 1954 roku w krytyce teatralnej publikowanej w *ŻiK* można zauważyć stopniowe odchodzenie od dramaturgicznego i inscenizacyjnego kanonu wcześniejszych lat. Zaczęły pojawiać się omówienia dramatów zagranicznych teatrów¹¹⁵, znacznie

¹¹² Walerian Lachnitt, „Teatr szczeciński w obliczu Dziesięciolecia”, *ŻiK* 26 (1954): 2.

¹¹³ Jerzy Borowski, „Teatr Dramatyczny w Szczecinie. Czyżby kryzys?”, *ŻiK* 23 (1955): 3.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ Walerian Lachnitt, „Nieśmiertelny Figaro”, *ŻiK* 7 (1955): 3; Emanuel Messer, „Stępione ostrze brzytwy Figaro”, *ŻiK* 9 (1955): 1, 3.

więcej miejsca poświęcano polskim dramatom międzywojnia. Przykładem jest recenzja Lachnitta poświęcona cytowanej już twórczości Gabrieli Zapolskiej, którą – przypomnijmy – według krytyka charakteryzowało historyczne ujęcie (recenzja z 1951 r.). Opublikowaną trzy lata później krytykę dzieła pisarki zatytułował *Zapolska – wiecznie żywa*. W tekście zawierającym obszerny biograficzny opis zostają uwypuklone jej „zagraniczne doświadczenia”: „Pięcioletni pobyt w Paryżu był świetną szkołą dla przyszłej komediopisarki. Podpatrując znakomitą technikę dramaturgiczną Francuzów, uczyła się Zapolska zwartej budowy utworu scenicznego”. Lachnitt bronił twórczości Zapolskiej, uzasadniając konieczność jej obecności na deskach peerelowskich teatrów: „(..) w twórczości Zapolskiej¹¹⁶ nie znajdziemy bliskich nam bohaterów pozytywnych. Zapolska, przenosząc bezkrytycznie darwinowskie prawo walki o byt na stosunki społeczne, nie dostrzegała możliwości obalenia ustroju nędzy i ucisku”. I uzasadniał: „Chociaż tak ograniczona klasowo, demaskatorska twórczość Zapolskiej miała jednak w owych czasach charakter wybitnie postępowy”¹¹⁷.

W 1955 roku w *ŻiK* można dostrzec symptomy „komunikacji odwilżowej”¹¹⁸, mającej zapowiadać odchodzenie od dotychczasowego modelu socrealistycznego teatru i jego krytyki – co jednak na łamach tygodnika kulturalnego partyjnego dziennika nigdy nie przybrało „pełnej” formy. Dowodem zmiany dotychczasowej narracji są teksty Lachnitta i Ireneusza Gwidona Kamińskiego poświęcone *Chwastom* Janusza Warmińskiego. Wystawiana na deskach Teatru Polskiego w lutym 1955 roku, osadzona w realiach spółdzielni produkcyjnych sztuka budziła wątpliwości Lachnitta: „Po pierwszym czytaniu nowej sztuki Warmińskiego *Chwasty*, grający w niej aktorzy zwrócili się do organizacji partyjnej z wątpliwościami co do jej politycznej wymowy”. Toczone z przedstawicielami KW i ZSCh dyskusje dotyczyły treści, rozłożenia akcentów – czyli odbioru przez widza problematyki ideologicznej. W efekcie zespół doszedł do wniosków, że sztuka ma ogromny potencjał wychowawczy, zaś Lachnitt niepewność, wynikającą z poszukiwania odpowiedniej formuły interpretacji dramatu, wspierał doniesieniami codziennej pracy, cytując *Trybunę Ludu*: „(..) czytamy, że tow. Włodarczyk z zakładów starachowickich

¹¹⁶ Emanuel Messer, „Geometria małżeńska”, *ŻiK* 9 (1954): 2.

¹¹⁷ Walerian Lachnitt, „Zapolska – wiecznie żywa”, *ŻiK* 6 (1954): 2.

¹¹⁸ Mariusz Zawodniak, „Komunikacyjna »odwilż«”, w: *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski. Materiały ogólnopolskiej sesji naukowej. Rzeszów 23–25 września 1996*, red. Adam Kulawik (Kraków: Antykwa, 1996), 275–285.

również niesłusznie jak Annę w *Chwastach* prześladował za krytyczną korespondencję do pracy¹¹⁹.

W odmiennym tonie o *Chwastach* pisał Ireneusz Gwidon Kamiński, według którego „autor zaatakował bardzo żywy problem praworządności, problem postawy moralnej działacza aparatu państwowego i członka partii”, dlatego jego zdaniem „wystawienie tej właśnie sztuki w Szczecinie (i później rzucenie jej na podbój przynajmniej miast powiatowych) jest cennym pociągnięciem repertuarowym dyrekcji szczecińskich teatrów”. Kamiński, postulując organizację pospektaklowych dyskusji na temat dramatu (z inicjatywy Wydziału Kultury WRN w Szczecinie, we współpracy z ZSCh – teatr organizował dla kierowników wiejskich zespołów teatralnych dyskusje¹²⁰), zwrócił uwagę na szczecińską widownię: „Jest publiczną tajemnicą, że w Szczecinie po zakończeniu przedstawienia publiczność rzuca się do szatni w tempie dystansującym o wiele długości obywateli innych miast Polski”¹²¹.

W 1956 roku krytykę teatralną domknęły dwa teksty Jana Pomorskiego. W recenzji komedii *Przepraszam, ale żyję* (Włodzimierz Dychawiczny, Michał Słobodskoj, Teatr Polski) odniósł się do panujących w PTD nastrojów:

(...) stan teatrów szczecińskich jest alarmującym sygnałem przede wszystkim dla samego zespołu, tak niechętnie, a nawet wrogo ustosunkowanego do wszelkiej krytyki. (...) Trzeba wyjść z kręgu dawnych urzędowych „opiekunów” i „przyjaciół”, zasłaniających dawniej teatr przed słuszną krytyką¹²².

Ostatnia, zamykająca cykl krytyki teatralnej w ŻiK publikacja była zapowiedzią względnej liberalizacji sfery kultury, refleksji zwolenników reform i strażników doktryny socrealizmu, również pewną (jak wynika z cytowanych tekstów) reakcją na towarzyskie konflikty personalne. Pomorski w tekście pod wymownym tytułem *Rola samorządu i role w teatrze* opowiedział się po stronie zwolenników demokratyzacji stosunków w zakładach pracy, domagając się środowiskowej dyskusji na temat utworzenia samorządu pracowników szczecińskich PTD: „Na ostatniej naradzie całego zespołu (...) było sporo nowego, ale bodaj jeszcze więcej »starego«. (...) Trzeba mniej troszczyć się o to, by się »nie narazić«. Walczmy o właściwą rolę samorządu, a nie o... rolę w przyszłych sztukach”¹²³.

¹¹⁹ Walerian Lachnitt, „Sprawa nie tylko Broniewa”, ŻiK 6 (1955): 1, 2.

¹²⁰ Feliks Jordan, „Wieś uczy teatru”, ŻiK 10 (1955): 1, 2.

¹²¹ Ireneusz Gwidon Kamiński, „Chwasty w życiu i na scenie”, ŻiK 7 (1955): 1.

¹²² Jan Pomorski, „Przepraszam, ale ledwo żyję”, ŻiK 43 (1956): 1.

¹²³ Jan Pomorski, „Rola samorządu i role w teatrze”, ŻiK 45 (1956): 1.

Podsumowując tę część rozważań, można zauważyć¹²⁴, że w perspektywie komunikacyjnej krytyka sztuk dramatycznych w okresie socrealizmu opierała się na triadzie: władza komunistyczna – krytyk – artysta¹²⁵. Unifikacji wypowiedzi krytyków towarzyszyła jej zgodność ideologiczna, przejawiająca się w występowaniu w wypowiedziach krytycznych typowych dla tej epoki toposów (szerzej opisane w drugiej części artykułu). Od 1955 roku krytyka odzwierciedlała powolne ideowo-artystyczne zmiany i pomimo że realny socjalizm utrzymywał wciąż swoją dominującą pozycję – nastąpiła zmiana jego rozumienia i interpretacji w obszarze sztuk dramatycznych.

Wykaz skrótów

GS – *Głos Szczeciński*

KC PPR – Komitet Centralny Polskiej Partii Robotniczej

KC PZPR – Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej

KW PZPR – Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej

NRD – Niemiecka Republika Demokratyczna

PPR – Polska Partia Robotnicza

PRL – Polska Rzeczpospolita Ludowa

PTD – Państwowe Teatry Dramatyczne w Szczecinie

SPATiF – Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu

WRN – Wojewódzka Rada Narodowa

ZZP – Związek Literatów Polskich

ZZLP – Związek Zawodowy Literatów Polskich

ZSCh – Związek Samopomocy Chłopskiej

ZSRR – Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich

ZZPK – Związek Zawodowy Pracowników Kultury

ŻiK – *Życie i Kultura*

¹²⁴ Szerszy opis wniosków z badań w znajduje się w drugiej części artykułu.

¹²⁵ Por. Jerzy Smulski, „O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej”, *Teksty Drugie* 1/2 (2000): 31.

Bibliografia¹²⁶

- Białecki, Tadeusz. „Początki czasopiśmiennictwa polskiego na Pomorzu Zachodnim (1945–1956)”. W: *Ciągłość i zmiana. 70 lat mediów masowych na Pomorzu Zachodnim*, red. Jan Kania, Paulina Olechowska, 11–20. Szczecin: Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, 2016.
- Blecharczy, Karolina. „Stalinowska wizja kultury: projekt i realizacja. Mecenat w warunkach upolitycznienia”. *Roczniki Kulturoznawcze* 2 (2015): 93–109.
- Błażejowska, Justyna. „Czołowy oddział pracowników kultury”. *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej* 3 (2011): 39–47.
- Borowski, Jerzy. „Teatr Dramatyczny w Szczecinie. Czyżby kryzys?”. *Życie i Kultura* 23 (1955).
- Cieślifikowska, Stefania. „Twórczość amatorska dźwignią rewolucji kulturalnej”. *Nowe Drogi. Organ teoretyczny i polityczny Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej*, 11 (1952): 107–118.
- Drygalski, Jerzy, Jacek Kwaśniewski. *(Nie)realny socjalizm*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Fornalczyk, Feliks. „Temat wcale nie biblijny...”. *Życie i Kultura* 6 (1953).
- Jarzębowski, Zbigniew. „Radio a socrealizm. Szczecińskie słuchowiska lat pięćdziesiątych”. W: *Presja i ekspresja: Zjazd szczeciński i socrealizm*, red. Danuta Dąbrowska, Piotr Michałowski, 353–354. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2002.
- Jasińska, Aleksandra, Renata Siemieńska. *Wzory osobowe socjalizmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1975.
- Jordan, Feliks, Zbigniew Puchalski. „Prasa, kina, radio i telewizja”. W: *Pomorze Szczecińskie 1945–1965*, red. Edmund Dobrzycki, Henryk Lesiński, Zdzisław Łaski, 692–703. Poznań–Szczecin: Wydawnictwo Poznańskie, 1967.
- Jordan, Feliks. „Od Pioniera Szczecińskiego do Tygodnika Wybrzeża”. *Rocznik-Informator Pomorza Zachodniego* 2 (1948): 204.
- Jordan, Kazimierz. „Emanuel Messer 1924–1970. Dusza ironisty”. W: *Ku Słońcu 125. Księga z miasta umarłych*, red. Mariusz Czarniecki, 88–91. Szczecin: Wydawnictwo Glob, 1987.
- K-a. „»Grzesznicy« – dobrze »Faryzeusze« – źle”. *Życie i Kultura* 9 (1953).
- Kal, Elżbieta. *„Tego się nie krytykuje, na kogo się nie liczy”: polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*. Słupsk: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, 2010.

¹²⁶ Bibliografia, będąca literaturą podmiotu, zawiera wykaz cytowanych w artykule tekstów krytyki artystycznej „Życia i Kultury” z lat 1951–1956.

- Kalinowska, Maria. „Zespołowa praca i zespołowa odpowiedzialność”. *Życie i Kultura* 26 (1951).
- Kamiński, Ireneusz Gwidon. „Chwasty w życiu i na scenie”. *Życie i Kultura* 7 (1955).
- Knap, Paweł. „Wprowadzenie”. W: *Wokół zjazdu szczecińskiego 1949 r.*, red. Paweł Knap, 7. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu. Oddział Szczecin, 2016.
- KOS. „Statek *Derbent* pod ostrzałem krytyki widzów”. *Życie i Kultura* 8 (1951).
- KOS. „Statek na scenie”. *Życie i Kultura* 4 (1951).
- Kozłowski, Kazimierz. „Środki masowego przekazu w Szczecinie w latach 1945–1990”. W: *Słowem i piórem*, red. Tadeusz Białecki, 17–32. Szczecin: Stowarzyszenie Dziennikarzy Rzeczypospolitej Polskiej. Oddział w Szczecinie, 1996.
- Krasucki Eryk. „Początki *Głosu Szczecińskiego* w świetle dokumentów z lipca 1947 roku”. *Przegląd Zachodniopomorski* 3 (2005): 155–166.
- Lachnitt, Walerian. „Burza o »ciastko ze śmietanką«”. *Życie i Kultura* 34 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „»Dama z winogronem« i – strajk”. *Życie i Kultura* 3 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „I my mamy pretensje”. *Życie i Kultura* 27 (1955).
- Lachnitt, Walerian. „Korzeń wszelkiego zła”. *Życie i Kultura* 46 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „*Maszeńka*”. *Życie i Kultura* 36 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Matka czy córka?” *Życie i Kultura* 14 (1955).
- Lachnitt, Walerian. „Na próbie *Za tych, co na morzu*”. *Życie i Kultura* 42 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „Na skrzyżowaniu czasów”. *Życie i Kultura* 37 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Na teatralnym półmetku”. *Życie i Kultura* 28 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Niechaj aktorzy zrozumieją”. *Życie i Kultura* 47 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „O rykerzu nauki, obrońcy Rewolucji i przyjacielu pracujących”. *Życie i Kultura* 46 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Pan Jowialski”. *Życie i Kultura* 8 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Panna Maliczewska w Teatrze Współczesnym”. *Życie i Kultura* 29 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Prawdy »wielkiego kpiarza«”. *Życie i Kultura* 35 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Przy stole i wśród kulis”. *Życie i Kultura* 7 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Rodzinka Jerzego Jurandota w Teatrze Polskim”. *Życie i Kultura* 20 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Rubikon”. *Życie i Kultura* 23 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Rzecz o przyjaźni i braterstwie”. *Życie i Kultura* 9 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Sąd nad Zwycięstwem”. *Życie i Kultura* 10 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „Sprawa nie tylko Broniewa”. *Życie i Kultura* 6 (1955).
- Lachnitt, Walerian. „Szesnaście gongów”. *Życie i Kultura* 18 (1954).

- Lachnitt, Walerian. „Sztuka – zwiastun rewolucji. Mieszczanie Maksyma Gorkiego w Teatrze Współczesnym”. *Życie i Kultura* 9 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Świerszcz za kominem» w Teatrze Współczesnym w Szczecinie”. *Życie i Kultura* 15 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Teatr musi dotrzeć do wsi”. *Życie i Kultura* 17 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „Teatr na półobrotach”. *Życie i Kultura* 25 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „Teatr szczeciński w obliczu Dziesięciolecia”. *Życie i Kultura* 26 (1954).
- Lachnitt, Walerian. „»To się nam może przydać...«”. *Życie i Kultura* 44 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Wątle BLASKI i groźne CIENIE”. *Życie i Kultura* 27 (1953).
- Lachnitt, Walerian. „Wieczór szekspirowski w Teatrze Polskim”. *Życie i Kultura* 32 (1951).
- Lachnitt, Walerian. „W przedsionku Raju”. *Życie i Kultura* 36 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „W świetle festiwalowych reflektorów”. *Życie i Kultura* 6 (1952).
- Lachnitt, Walerian. „Wujaszek Wania A. Czechowa w Teatrze Polskim”. *Życie i Kultura* 31 (1954).
- Lachnitt, Walerian. „Zapolska – wiecznie żywa”. *Życie i Kultura* 6 (1954).
- Lachnitt, Walerian. „Zdarzenie całkiem niewiarygodne”. *Życie i Kultura* 51 (1952).
- Ligarski, Sebastian. „Polityka władz komunistycznych wobec twórców kultury w latach 1945–1989”. *Pamięć i Sprawiedliwość* 2 (2014): 51–73.
- Messer, Emanuel. „Fantazy na szczecińskiej scenie”. *Życie i Kultura* 46 (1953).
- Messer, Emanuel. „Niełatwy optymizm. *Wujaszek Wania* na scenie Teatru Współczesnego”. *Życie i Kultura* 33 (1954).
- Messer, Emanuel. „Nieśmiertelny G. B. S. *Szczugli zaulek* w Teatrze Współczesnym”. *Życie i Kultura* 3 (1954).
- Messer, Emanuel. „Trochę pretensji”. *Życie i Kultura* 26 (1955).
- Mielczarek, Tomasz. „Kultura i polityka: kultura, życie umysłowe, media 1944–1989”. W: *Polski wiek XX*, red. Krzysztof Persak, Paweł Machcewicz, 259–300. T. 4. Warszawa: Bellona i Muzeum Historii Polski, 2010.
- Mielczarek, Tomasz. *Od „Nowej Kultury” do „Polityki”. Tygodniki społeczno-kulturalne i społeczno-polityczne PRL*. Kielce: Wydawnictwo: Akademii Świętokrzyskiej, 2003.
- Myśliński, Jerzy. „Prasa Polskiej Partii Robotniczej (1944–1948)”. *Materiały i Studia z Najnowszej Historii Polski* 2 (1965): 119–126.
- Perz, Jerzy. „Pracując nad sztuką *Nasze życie*”. *Życie i Kultura* 12 (1951).
- Polakowska, Elżbieta. „Tygodnik *Szczecin* 1946–1949”. *Bibliotekarz Zachodniopomorski* 2–3 (1989): 19–36.
- Pomorski, Jan. „Przepraszam, ale ledwo żyję”. *Życie i Kultura* 43 (1956).
- Pomorski, Jan. „Rola samorządu i role w teatrze”. *Życie i Kultura* 45 (1956).
- Ratajczak, Dobrochna. „»Monodram« z pierwszych stron *Teatru*”. W: *Polska krytyka teatralna lat 1944–1980. Zbliżenia*, red. Eleonora Udalska, 56–72. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1986.

- „Redakcja”. *Życie i Kultura* 1 (1951).
- Smulski, Jerzy. „O polskiej socrealistycznej krytyce (i samokrytyce) literackiej”. *Teksty Drugie* 1/2 (2000): 25–41.
- Sokorski, Włodzimierz. *Czas, który nie mija*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- Sokół, Tadeusz. „Festiwal Sztuk Polskich”. *Życie i Kultura* 9 (1952).
- Studzińska, Jolanta. *Socrealizm w malarstwie polskim*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Szulc, Marzena. „Kultura Szczecina w latach 1948–1956 w świetle dokumentów KW PZPR w Szczecinie”. W: *Wokół zjazdu szczecińskiego 1949 r.*, red. Paweł Knap, 9–20. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej – Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Oddział Szczecin, 2016.
- Szulc, Paweł. *Propaganda stalinowska na Pomorzu Zachodnim*. Szczecin, IPN Szczecin, 2015.
- Szulc, Paweł. *Zniewolony eter. Polskie Radio Szczecin w latach 1945–1989*. Szczecin: Instytut Pamięci Narodowej, 2012.
- TZG. „Lachnitt Walerian”. W: *Encyklopedia Szczecina. Wydanie jubileuszowe z okazji 70-lecia polskiego Szczecina*, red. Tadeusz Białecki, 509. Szczecin: Szczecińskie Towarzystwo Kultury, 2015.
- WD. „Fornalczyk Feliks”. W: *Encyklopedia Szczecina. Wydanie jubileuszowe z okazji 70-lecia polskiego Szczecina*, red. Tadeusz Białecki, 227. Szczecin: Szczecińskie Towarzystwo Kultury, 2015.
- Włodarczyk, Wojciech. *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1991.
- Woźniakowski, Krzysztof. *Między ubezwłasnowolnieniem a opozycją: Związek Literatów Polskich w latach 1949–1959*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1990.
- Zawodniak, Mariusz. „Komunikacyjna »odwilż«”. W: *Październik '56. Odwilż i przełom w życiu literackim i kulturalnym Polski. Materiały ogólnopolskiej sesji naukowej. Rzeszów 23–25 września 1996*, red. Adam Kulawik, 275–285. Kraków: Antykwa, 1996.
- Zychowicz, Karolina. „Koncepcje realizmu w polskiej krytyce artystycznej lat 1945–1955”. *Studia i Materiały Lubelskie* 20 (2017): 24–35.
- Żuchniewski, Tadeusz. „Sztuka o nauce”. *Życie i Kultura* 13 (1951).

Abstrakt

Ukazujący się w latach 1956–1957 cotygodniowy dodatek *Życie i Kultura* do *Głosu Szczecińskiego*, organu prasowego KW PZPR w Szczecinie jest ważnym źródłem społecznych i politycznych uwarunkowań życia artystycznego Szczecina, świadectwem aktywności pewnych grup społecznych (publicystów oraz środowisk artystycznych) w tworzeniu regionalnej tożsamości kulturowej. Założeniem artykułu jest wypełnienie luki badawczej związanej z obecnością na łamach periodyku krytyki artystycznej. W pierwszej części opracowania zaprezentowano krytykę teatralną na łamach periodyku w dwóch okresach – socrealizmu, kiedy podlegała dominacji wytycznych polityki kulturalnej, oraz w pierwszej fazie tzw. ducha odnowy, będącej zapowiedzią liberalizacji w obszarze kultury.

Art criticism (theater, visual, musical and performing arts)
in the *Life and Culture* supplement to the daily newspaper *Głos Szczeciński*
(1951–1956)

Part I

Abstract

Published between 1956 and 1957, the weekly supplement *Life and Culture* in the *Głos Szczeciński*, the news arm of the Polish United Workers' Party (PZPR) Central Committee in Szczecin, is an important source of social and political conditions in the artistic life of Szczecin, a testimony to the activity of certain groups in the community (columnists and the artistic milieu) in the creation of regional cultural identity. The article aims to fill a research gap regarding the presence of art criticism in the periodical's pages. The first part of the study introduces theater criticism in the pages of the periodical in two periods: socialist realism, when it was subject to the domination of cultural policy guidelines, and the first phase of the so-called spirit of renewal, which heralded the liberalization of culture.

Cytowanie

Paulina Olechowska, „Krytyka artystyczna (sztuki teatralne, plastyczne, muzyczne i estradowe) w dodatku *Życie i Kultura* dziennika *Głos Szczeciński* (1951–1956). Część I”, *Przegląd Zachodniopomorski* 37 (2022), 66: 231–258, DOI: 10.18276/pz.2022.37-11.